

Alati jednog glumca

Medvešek, Toma

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:431900>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-13**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

TOMA MEDVEŠEK

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, lipanj 2023.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij glume

Alati jednog glumca

Mentor: izv. prof. art. Ozren Grabarić

Student: Toma Medvešek

Zagreb, lipanj 2023.

Sadržaj

Uvod	1
Glumac kao polje različitih alata.....	2
Alati kroz studiranje i metode Stanislavskog koje sam primjenjivao u radu	3
Zaključak	11
Kolektiv i alati.....	11
Literatura	12

SAŽETAK

U ovom ću radu obraditi različite metode ruskoga glumca i teatrologa Konstantina Sergejeviča Stanislavskoga koje osobno koristim ili se udaljavam od njih u vlastitom iskustvu rada na glumačkoj ulozi.

Ključne riječi: gluma, alati, mašta, glas, improvizacija, tijelo, predstava, Stanislavski, emocije, imaginacija, scenski govor, scenski pokret, uloga

SUMMARY

In this paper, I will discuss various methods of the Russian actor and theater expert Konstantin Sergeevich Stanislavski, which I personally use or deviate from in my own experience of working on an acting role.

Key words: acting, tools, imagination, voice, improvisation, body, performance, Stanislavsky, emotions, imagination, stage speech, stage movement, role

Uvod

U diplomskom ću se radu baviti alatima glumaćke pripreme, njihovu korištenju na samoj sceni u trenutku izvedbe, a navedeno provlaćim kroz vlastito iskustvo rada na razlićitim izvedbama i procesima. Kao teorijsku podlogu koristim sva znanja stećena za vrijeme studija, kao pojedinaćne alate koje sam stekao na predavanjima glume, scenskog govora i scenskog pokreta, ali i metode Stanislavskog za koje smatram da predstavljaju plodno tlo za promišljanje vlastita poziva i kao teoriju koja mi je bliska u stvaranju. Neke od tih alata prigrlio sam i koristim ih kao vlastite u trenutku stvaranja, a one naućene na fakultetu internalizirao sam i korisne su mi u samomu radu. Pristupam radu i istraživanju analizom vlastitih uloga i naćina na koje sam stvarao pojedine uloge, navođenjem profesora i redatelja s kojima sam radio te naćina na koje sam prikupljao stećeno znanje i alate u poslu. Izvedbe kojima se bavim procesi su u kojima sam sudjelovao za vrijeme studiranja, a na mene su utjecale izravno u samim poćetcima profesionalnoga bavljenja ovim pozivom. Projekti će sezati od onih nastalih unutar obrazovanja na Akademiji dramske umjetnosti Sveućilišta u Zagrebu do onih nastalih u profesionalnim angažmanima. Valja nadodati, kolege, uz koje sam stasao i još uvijek stasam na sceni, također mi služe kao izvori znanja i vještina u radu.

Glumac kao polje različitih alata

Ako budeš imao sreće kao glumac, dobit ćeš tri uloge koje obožavaš igrati. (Nepoznat autor, 2017.)

Navedena rečenica rečenica je koja je na mene iznimno utjecala i koju nikada neću zaboraviti, a čuo sam je za vrijeme studiranja. Upravo zbog nje odlučio sam se baviti različitim alatima u stvaranju uloge jer je ovo prije svega poziv unutar kojeg moramo biti spremni utjeloviti različite likove, formate i procese bez obzira na to što su nam privatno bliski ili strani. U istinitost sam se te tvrdnje uvjerio i kada sam počeo raditi na profesionalnim projektima. Na meni je da profesionalno i do kraja, uz sve alate i mogućnosti, pokušam projekt odraditi kako treba bez obzira na svoje poznavanje iskustva lika koji utjelovljujem na samom početku procesa, bez obzira na različite pristupe radu pojedinih redatelja i na stanje u mojem privatnom životu u tom trenutku. To je onda gluma kao struka i profesionalni poziv.

Izvedbe koje sam odlučio koristiti kao primjer u diplomskom radu jesu predstave *Kabanica* u režiji Vinka Radovčića (Hrvatsko narodno kazalište Zadar i Drama plus 2020. godine), *Ti si prvi hrabar* u režiji Ivana Penovića (KunstTeatar 2021. godine) i *Cement* u režiji Sebastijana Horvata (Zagrebačko kazalište mladih 2020. godine) te diplomski ispit iz glume *Tartuffe* nastao na klasi Krešimira Dolenčića 2021. godine.

Sve su ove izvedbe drugačije su po svojim formatima, (specifičnim) alatima koje sam koristio i pristupima radu u izvedbama. Također, neke su vezane za institucionalne produkcije, a neke su dijelom nezavisne scene, ali svaka od njih utjecala je na mene kao mladog glumca koji je na samom početku svojega stvaralaštva i zato su mi važne kao primjeri u kojima se bavim alatima kojima vladam ili koji ponekad vladaju mnome.

Alati kroz studiranje i metode Stanislavskog koje sam primjenjivao u radu

Glumački alati predstavljaju skup tehnika, metoda i vještina koje koriste glumci kako bi stvorili uvjerljive uloge na pozornici ili ispred kamere. Ovi alati uključuju sve aspekte glumačkoga izražavanja poput pokreta, govora, emocija i poznavanja dramske strukture. U nastavku se osvrćem na glumačke alate koji su za mene najvažniji i na to kako ih koristim u praksi. Opisat ću osnovne principe, prednosti i nedostatke svake tehnike uzimajući u obzir različite pristupe i stilove glume, ali fokusirajući se na osobno iskustvo i izvedbe koje sam radio.

Govorničke i dijafragmatičke vježbe svakako su primarni alat koji koristim u svomu radu, a vjerujem da ih koristi i većina glumaca u dramskomu teatru. Govor i glas za mene su ključni elementi u većini stvaralačkih procesa u kojima sam sudjelovao. Pravilna artikulacija, disanje i pauza ključni su za način na koji govorimo u kazalištu.

U predstavi *Ti si prvi hrabar* cijela je izvedba bila zasnovana na specifičnoj ritmičkoj partituri počevši od strukture komada do ritmova u govoru. Iz scene u scenu morao sam kao lik Dode mijenjati raspoloženja od mirnoće do ludosti, od sreće do tuge. To sam postizao upravo uvjerljivošću kroz emotivnu dubinu. Tjelesnost i pokreti omogućili su mi da igram ulogu dečka s kvarta, ulogu u kojoj sam morao imati čitav dijapazon emocija. Govorna tehnika služila mi je u trenutcima monologa. Naime, komad smo tretirali kroz blokove dijaloške i monološke forme koje se odgađaju promjenom svjetla i istupanjem na proscenij. Tako sam vlastiti unutarnji svijet, koji je u ovom slučaju bio rezerviran samo i isključivo za publiku, morao izgovarati drugačijim tonom od onog sekundu prije kada sam igrao glasnoga dečka s kvarta.

Budete li uvijek išli linijom uloge i istinski povjerovali u svaku fizičku radnju koju obavljate, uskoro ćete stvoriti to što nazivamo *životom ljudskog tijela uloge*. (Stanislavski, 1991: 247)

Upravo mi je ova metoda pomogla da lik Dode utjelovim na, čini mi se, točan način. U svakomu sam trenutku stajanja na toj sceni u svojem tijelu osjećao stvarnost svojega tijela i fizičkih radnji. Kada se na sceni dodajemo loptom, ja se zaista osjećam kao da smo na igralištu i koristimo stvarni prostor za igranje loptom.

Kao što u vizualnom pamćenju pred vašim unutarnjim pogledom uskršava davno zaboravljena stvar, pejzaž i lik čovjeka, tako u emocionalnom pamćenju oživljavaju osjećanja koja ste nekad proživjeli. (Stanislavski, 1989: 198)

Upravo je moje odrastanje u četvrti, tj. *kvartu* i razvijanje jezika po uzoru na lokalni ulični idiom pomoglo u radu na ulozi u KunstTeatru. Već na samomu početku stvaranja teksta i lika mi kao glumci, zajedno s piscem Espijem Tomičićem i redateljem Ivanom Penovićem, sudjelovali smo različitim improvizacijama. Takav upliv u rad na izvedbi otvorio mi je posebnu vrstu povezanosti s cijelim autorskim timom, a samim tim osjećao sam se sigurnim i slobodnim nuditi iskustvo i alate u stvaranju. Prvi sam put imao priliku birati, uz pomoć dramaturga, kako će točno taj tekst na kraju izgledati. Redatelj nije došao s potpuno fiksiranim scenama i idejama, nego je iz nas i s nama razvijao ideje, a to mi je ponudilo začuđujuću slobodu igre. Smatram da je ovo jedna od triju predstava koje jednom imamo priliku igrati i uživamo u tome, a koja me dočekala na samom početku profesionalnoga rada. Upravo sam na početku školovanja najviše prepreka imao sa scenskim govorom. Odrastanje u zagrebačkoj četvrti uvjetovalo je moj govor pa sam morao krenuti od nule, naučiti prvo govoriti standardnim jezikom, a na tom putu shvatio sam da je taj proces učenja cjeloživotno učenje jer svaka uloga podrazumijeva drugačiji naglasak i jezik. Na Akademiju dramske umjetnosti došao sam kao sportaš plitkoga udaha i nerazvijene artikulacije. Međutim, ubrzo sam se zainatio i shvatio da trebam uložiti puno truda u rad ako se želim baviti ovim pozivom, tj. profesijom. Najvažnija mi je bila ustrajnost, a u procesu stvaranja toga lika Dode vratio sam se svojim početcima, vlastitomu jeziku koji sam prirodno usvajao odrastanjem.

Tempo-ritam dramske predstave stvara se u velikoj mjeri spontano, sam po sebi. Ako glumac iz nekog razloga pravilno osjeti komad - ulogu, ako je u dobrom raspoloženju, ako gledalac reagira, onda se pravilno proživljavanje, a za njim i točan tempo-ritam, uspostavljaju sami po sebi. Kad se to ne desi, mi ostajemo bespomoćni. Da imamo odgovarajuću psihotehniku, mi bismo pomoću nje stvarali i opravdavali prvo vanjski, a onda i unutarnji tempo-ritam. Kroz njih bi oživjelo i samo osjećanje. (Stanislavski, 1989: 120)

Moje su kretnje lika Dode bile upisane u moje tijelo i izvan kazališnih dasaka i to je svakako pridonijelo stvaranju uloge. Ona mi se činila nekako prirodnom i bliskom sama po sebi. No, te sam pokrete morao kontrolirati i činiti ih u skladu s drugim kolegama na sceni i ovisno o nijansi emocije koju moji lik proživljava, a što je utjecalo i na moju posturu. Publika je također uvelike utjecala

jer se na samim izvedbama događalo pravilno proživljavanje, kao da osjetim na koji način publika vidi moju ulogu. Bio to komičan ili tragičan pogled na Dodu, mogao sam birati kako ću taj dan igrati, ali uvijek u okviru dogovora.

Afektivnost emotivnoga sadržaja kontrolirao sam izrazima lica, suosjećajnošću s drugim likovima na sceni i rekvizitima koje koristimo imajući na umu da je dio rekvizita predstavljao kemijske supstance koje su utjecale na lik.

Maštom sam pokušavao u stvaranju uloge uroniti u lik Dode i vizualizirati njegove situacije u različitim okolnostima, onima u zatvoru, popravnomu domu ili tijekom pljačke.

Smatram da su te komponentne bile ključnima u uspješnosti utjelovljenja lika Dode. Od samoga početka procesa do njegova kraja imao sam potpunu slobodu koristiti vlastite alate i oko njih stvoriti lik. No, ne mogu se oteti dojmu da je ovo za mene bila posebna i dobro napravljena uloga upravo zato što sam bio u svojem prirodnom kontekstu. Svi likovi, njihove karakteristike i način na koji govore ono su što sam živio izravno i neizravno za vrijeme odrastanja i to je uvelike razlog zašto sam osjećao bliskost s ostalim autorima predstave. Toj je bliskosti pridonio i sam način rada, tj. način na koji je proces bio vođen.

Svakako bih spomenuo ispите na akademiji, to jest klasu koja je uvelike utjecala na mene i kroz koju sam učio alate i vještine bez kojih kasnije ne bih mogao raditi profesionalne projekte. Osim projekata koje sam odabrao opisati u diplomskom radu, susreo sam se i s dva projekta koja su mi u trenutku procesa djelovala kao kazna, a unutar kojih još uvijek nisam imao razvijene alate kojima bih si pomogao u stvaranju uloge.

Ali osim toga – a to je isto tako izuzetno važno – bitne osnove stvaralaštva i zakoni organske prirode na kojima se gradi naša umjetnost osiguravaju glumca od opasnosti lutanja. Tko zna s kakvim redateljima i u kakvim kazalištima ćete raditi. Zahtjeve same prirode, a prilikom stvaranja, ne poštuju svagdje i jamačno ne svi. U većini slučajeva nad njima se provodi grubo nasilje, a to glumca svagda vodi na pogrešan put. Ako budete stalno osjećali granice prave umjetnosti i organske zakone stvaralačke prirode, nećete zalutati, znat ćete analizirati svoje pogreške, moći ćete da ih ispravljate. Bez čvrstih osnova, koje vam može pružiti umjetnost proživljavanja, vođena zakonima umjetničke prirode, vi ćete zalutati, doći ćete u nepriliku i izgubiti kriterij. Eto zbog čega smatram da su, bez

izuzetka, glumci svih pravaca dužni izučiti osnove naše umjetnosti proživljavanja. Time bi svaki glumac trebao otpočeti svoje školovanje. (Stanislavski, 1989: 35)

U radu sam se susreo s ovom situacijom koju opisuje Stanislavski. Radio sam s redateljem na čak dva projekta nezavisne scene koji nije znao kako raditi s glumcem, a ja sam bio zaista neiskusni i mlad i to je utjecalo ne samo na moj rad, već i na moje psihološko stanje i promišljanje poziva uopće. To su bili moji prvi profesionalni projekti. Na drugoj godini studija radio sam na prvom projektu kojim nisam bio zadovoljan, ali me redatelj odmah pozvao i na drugi. Pristao sam jer sam htio raditi profesionalne projekte, ali danas shvaćam da tom trenutku nisam imao dovoljno alata koje bih mogao koristiti u radu s redateljem koji to ne zna potaknuti u glumcima. Osjećao sam se cijelo vrijeme kao da lutam procesom i kao da se nada mnom provodi nasilje o kojemu govori Stanislavski. Nisam osjećao da se događa umjetnost, a nisam osjećao ni organske zakone stvaralačke prirode, ali zasigurno se dogodio spoj mogega neiskustva i redateljeva neznanja ili mogega neznanja i redateljeva neiskustava ili pak kombinacije obiju mogućnosti. Tada sam shvatio da su glumački alati potrebni kako bi sebe uspio izvući iz loših procesa, ali i uloga koje radiš, loših kolega ili redatelja. Jako mi je bilo teško igrati tu predstavu zbog niza razloga, od prevelikih monoloških formi koje nisu bile pokrivenne sadržajem, a ni smislom do prevelikih scenskih kićenja i promjena koje su bile tamo samo radi vizualnoga efekta, ali bez unutrašnjega sadržaja. Tada sam shvatio da kao glumac moraš znati i nešto odbaciti ili odbiti, a u ovom slučaju i zaboraviti te nastaviti dalje sa spoznajom da će se takvi projekti ponavljati, ali da se ja kao odgovoran profesionalac moram potruditi na njih bolje odgovoriti, a svakako i procijeniti jesam li dovoljno zreo kao glumac raditi neki projekt baš u tom životnom trenutku.

Diplomirao sam u klasi profesora Dolenčića koji je, smatram, iznimno dobar profesor, pedagog i redatelj, a na kraju svega i kolega, tj. prijatelj u onom smislu da kolegama u radu pristupa prijateljski te priprema studente za ono što dolazi nakon diplome. Radili smo Moliérevu dramu *Tartuffe*, ali suvremenijim pristupom. Igrao sam Orgona, glavu obitelji, i tu sam se našao u problemu. Prepreka koja mi se postavila na čitačim probama jest ona vezana uz moje privatno. Osjećao sam se kao dječak, a trebao sam kolegici Danijeli Evđenić, koja je tek nešto starija od mene, igrati oca. To mi je predstavljalo veliki problem jer je u početku takvu situaciju bilo dosta teško uopće i zamisliti. Pitao sam se kako ću igrati oca kolegici koja je starija i zrelija od mene.

Tu sam osjetio snažnu pedagošku podršku od profesora Dolenčića. Gore navedene Stanislavskijeve misli o lutanju osjećao sam sve dok nismo ustali od stola i krenuli u prostor.

Mi vjerujemo i snažno osjećamo iz iskustva da samo ona kazališna umjetnost koja je bogata stvarnim, organskim proživljavanjima čovjeka-glumca, može umjetnički izraziti sve neuhvatljive nijanse i svu dubinu unutarnjeg života uloge. Samo takva umjetnost može dokraja obuzeti gledaoca, može ga navesti ne samo da shvati, nego i da, uglavnom, proživi sve ono što se dešava na pozornici, da obogati svoje unutarnje iskustvo, da ostavi u njemu tragove koje vrijeme ne briše. (Stanislavski, 1989: 35)

Trebalo je da i ja sam povjerujem da mogu igrati oca nekome tko je stariji od mene, a tek tada sam mogao zahtijevati od publike da povjeruje takvoj postavci svijeta na daskama. U tome nam je profesor Dolenčić pomogao. On je fokus stavio upravo na energiju čitave klase, a za mene je to ključni trenutak u stvaranju neke predstave. Proširio nam je polja mašte, usmjerio nas da vjerujemo u proces, da se prepustimo istraživanju unutar zadanih okvira. Orgon mi je na neki način otvorio put ka samopouzdanju da mogu igrati one uloge koje mi nisu iskustveno bliske ni godinama, a ni radnjom. Nisam ulazio u proces iz sebe, već iz maštanja i razvijanja unutarnjega života uloge. Bitno je samo da je početna točka ili neka glavna crta lica upisana u nama, a onda mi, glumci, to razvijamo u svoj lik.

Počujte pažljivo ovo što ću vam sad reći: svaki naš pokret na pozornici, svaka riječ mora biti rezultat odgovarajućeg života mašte. Ako ste izustili riječ ili ako ste učinili ma što na pozornici mehanički, a da niste znali tko ste, otkuda ste došli, zašto, što vam je potrebno, kamo ćete otići, i što ćete tamo raditi – djelovali ste bez mašte i taj djelić vašeg prebivanja na pozornici, bio on kratak ili dug, nije za vas bio istinit vi ste djelovali kao navijena mašina – kao automat. (Stanislavski, 1989: 93)

Osim profesorova vođenja procesa ovdje mi je uvelike pomogla maštovitost. Zamišljao sam kako bi se moj lik ponašao u toj određenoj situaciji, vizualizirao sam okruženje, tražio motivacije, ispitivao ciljeve i strahove. Maštajući sam razvijao različite aspekte lika i time je moj lik postao uvjerljiv meni, a i publici. Time sam premostio godine i sebe kao osobu, bavio sam se isključivo likom, onime što je kod njega istinito, nisam polazio od mehaničkog uvijanja tijela ka starosti, nisam išao iz vanjskoga, već iz unutarnjega i upisanoga u tekstu.

Godinu prije predstave *Ti si prvi hrabar* radio sam u Zagrebačkom kazalištu mladih predstavu *Cement*. To je za mene bilo nešto potpuno novo. Radi se o tekstu Heinera Müllera koji je adaptirao istoimeni roman Fjodora Gladkova. *Cement* je režirao Sebastijan Horvat. Radilo se o afirmiranomu redatelju koji je iza sebe imao projekata i iskustava, a njegov rad u procesu to je i potvrdio. On nas nije koristio kao figure da bi prikazao neki mizanscen kojim bismo odigrali neke redateljske ideje, već je kroz nas zajedničkim radom i trudom uspio ostvariti tu ideju. Ovdje mi je jako zanimljivo gledati kako se neki svijet gradi scenografijom i vizualno. Najdraži mi je primjer toga svakako način na koji je prikazao planinu i tvornicu u daljini. Na scenu je postavio malo brdo zemlje, a na prosceniju je bio postavljen model tvornice, dodatno osvijetljen, tako da, kada su glumci stajali na tom malom brdu i razgovarali o tvornici, mogli su je i gledati u daljini što stvarno pomaže i glumcu, ali i gledatelju da shvati situaciju u tom trenutku. Kada redatelj zna što želi prikazati i koje značenje želi od te scene proizvesti, puno lakše je to i ostvariti. Zvuči kontradiktorno jer mi se u predstavi *Ti si prvi hrabar* upravo svidjelo to što smo do svega dolazili zajedno, ali to je drugačiji tip kazališta i mislim da su i jedan i drugi proces za mene bili motivirajući i iskustveno važni. Izazovno je bilo od samoga početka jer sam imao strah od rada s tim velikim redateljem, imao sam osjećaj da moram sad nešto dokazati, da moram biti dorastao zadatku. No, nakon ulaska u proces počeo sam se baviti drugim brigama, igrao sam više uloga, a za to sam morao svakoj pristupiti kao da je jedina, sve s ciljem da igra ne bude mehanička.

Na sceni se riječ i govor nalaze u još gorem stanju nego u životu. U teatru se u premoćnom broju slučajeva tekst komada pristojno ili nedovoljno dobro prenosi gledaocima. Pa se to se čini grubo, uvjetno. Razloga tome je mnogo a prvi se sastoji u sljedećem: U životu skoro uvijek govorimo ono što je nužno, što želimo reći radi nekog cilja, zadatka, potrebe, radi istinski produktivne i svrsishodne govorne radnje. Pa čak kada brbljaju riječi ne misleći o njima, rade to radi nečega: da bi prekratili vrijeme, odvojili pažnju i dr. Ali na sceni mi govorimo tuđ tekst, zadatak autorom. Često on nije taj koji nam je nužan i koji bismo htjeli reći. Osim toga u životu govorimo o onome i pod uticajem onoga što realno ili u mislima vidimo oko sebe, o onome što istinski osjećamo, o čemu stvarno mislimo, što u zbilji postoji. Na sceni smo primorani govoriti ne o tome što sami vidimo, osjećamo i mislimo, nego o tome što doživljavaju, što vide, osjećaju i misle osobe koje prikazujemo. (Stanislavski, 1991: 63)

Režija je bila koncipirana kao serija slika tog vremena. Igrao sam mladog vojnika koji krene silovati ženu zavezanu za gredu, siromašnoga i gladnoga izbjeglicu te radnika u toj cement-mašini.

Upravo mi je zbog različitosti uloga bilo potrebno svaku prikazati kao jedinu, kao stvarnu. To se nije moglo dobiti mehaničkom promjenom u držanju i zamisli igre, već kroz alate i utjelovljenje svakog lika kao da sam baš taj. Iako je to tuđi tekst, pomoglo mi je Horvatovo inzistiranje na rješenjima kroz scenografiju. Time sam oko sebe pronalazio motivaciju, a unutar sebe vjerovao sam da taj lik upravo postoji u tom trenutku pa sam kroz svaki od njih utjelovio ono što doživljavaju, što vide, osjećaju i misle osobe koje prikazujem, bilo da se radi o vojniku ili izbjeglici.

Ako vas sada upitam o jednoj najjednostavnijoj stvari: "Je li danas hladno ili nije?" vi ćete prije no što odgovorite "hladno" ili "toplo" ili "nisam primijetio", u mislima biti na ulici, sjetit ćete se kako ste dolazili ili se vozili, provjerit ćete svoje osjećaje, sjetit ćete se kako su se umotali i podizali ovratnike prolaznici koje ste sretali, kako je pod nogama škripao snijeg i tek tada ćete reći tu jednu, potrebnu vam riječ. Pri tome, sve te slike možda će projuriti pred vama u imagovenju, i sa strane će izgledati da ste odgovorili skoro bez razmišljanja, ali slike su postojale, vaši osjećaji su postojali, njihovo provjeravanje je isto tako postojalo i tek kao zaključak tog složenog rada vaše mašte, vi ste odgovorili. Na taj način ni jedna vježba, ni jedan korak na pozornici ne treba da budu učinjeni mehanički, bez unutarnjeg opravdanja, to jest, bez rada mašte. (Stanislavski, 1989: 93)

Predstava *Kabanica* u koprodukciji Drame plus i Hrvatskog narodnog kazališta Zadar specifična je jer sam osjetio snažno kako je biti dijelom kolektiva koji zajedno diše i radi te omogućava zajedničku igru. Nakon tog sam procesa shvatio kakvim se teatrom želim baviti: kolektivnim, zajedničkim, a opet osobnim; grupnim, a opet samačkim; maštovitim, a opet realnim. U ovoj sam predstavi igrao više uloga, kao i u *Cementu*, a najznačajnija je bila ona krojača Petroviča od kojeg sam napravio maskicu koja mi je pomogla u stvaranju uloge. Usta sam imao spojena na jednom kraju, a na drugom sam propuštao glas. Kod mene Akakij dođe pokrpati kabanicu, a ja ga nagovorim da sašije novu kako bi zaradio još više novca. Taj lik imao je pedesetak godina, bio je posvećen poslu, strog i veoma cijenjen i ovaj mi put to nije predstavljalo nikakav problem, a smatram da je to posljedica iskustva rada na klasi Dolenčić gdje sam iskusio i naučio kako igrati uloge neovisno o godinama. Osim njega, igrao sam demone u Akakijevoj glavi i lica iz visokog društva, a bio sam i dio scene zabave na kojoj se tlači Akakija. Zanimljivo mi je bilo raditi na glasu u ovim ulogama. Demoni su bili piskutavi i jako glasni, visoke ličnosti sporoga govora, profinjenoga i dubokoga te sam zapravo morao dobro baratati svojim govornim aparatom, a to je ono na čemu sam najviše morao raditi tijekom studija na Akademiji.

U životu mi umijemo pravilno slušati zato što nas to interesira ili nam je neophodno. Na sceni se većinom samo pravimo pažljivi, pretvaramo se da slušamo. Tamo nemamo praktičnu potrebu da prodiremo u lude misli ili da prihvaćamo tuđe riječi partnera i uloge. Moramo se natjerati da to radimo. Često, dakako, takvo nasilje završava pretvaranjem, zanatom i šablonama. Osim toga, tome što postoje još i neugodni uvjeti koji uništavaju živu ljudsku komunikaciju. Radi se o tome što se govorni tekst, često ponavljan na probama i brojnim predstavama zabrlja, i tad iz riječi nestane njihov unutarnji sadržaj te ostane samo mehanika. Da biste stekli pravo stali na pozornicu, potrebno je nešto na sceni raditi. Među sredstvima koja popunjavaju unutarnje praznine uloge važno mjesto zauzima mehaničko brbljanje nječi. Zahvaljujući tome glumci se privikavaju na mehanički govor na sceni, to jest brige za njihovu unutarnju besmisleno izgovaranje nabubanih riječi uloge bez ikakve brige za njihovu unutarnju bit. Što više prostora toj navici, to izoštrije mehaničko pamćenje, a što je ono oštrije, to upornija postaje navika brbljanja na pozornici. Tako se postupno stvara specifičan zanatski, teatralan govor. (Stanislavski, 1991: 63)

Znao sam se uhvatiti kako radim ovo što u gore navedenom citatu opisuje Stanislavski. Pravim se da slušam, a zapravo mislim o tekstu koji dolazi i to se zaista osjeti. Čini mi se da se s tim susreću svi koji tek kreću u ovaj posao ili oni koji nisu posvetili procesu dovoljno pažnje. Upravo se igranjem više uloga u jednoj predstavi osjeti koliko su važni slušanje i bijeg od mehaničkoga pamćenja, ne samo zato što je to loše, nego i zato što može dovesti do problema u igranju. Bez slušanja igramo sami sa sobom, bez da partneru dajemo prostora za igru, a ukoliko dođe do problema u samoj igri poput izostavljanja nekog dijela komada, mi na to nećemo biti spremni odgovoriti i tome doskočiti. U *Kabanici* sam se najviše bavio upravo govorom i glasom i pokušao ovladati njima različitim ulogama čiji su govor i glas bili suprotnostima onima u drugim ulogama. Cijelo vrijeme bio sam svjestan svojih govornih sposobnosti kao što su ton, intonacija, ritam, brzina govora i naglasak. Na taj način utjecao sam na govor svake pojedine uloge.

Zaključak

Kolektiv i alati

Danas, uz iskustvo profesionalnih predstava, ali i klasa na akademiji, shvaćam da je najvažnije u procesu imati osjećaj zajedništva, a zatim i razvijene alate koji mi pomažu u utjelovljenju uloga. Također, povjerenje u partnere, proces i ono što radimo ključno je za uspjeh procesa. Ne možemo očekivati da publika vjeruje u nešto ako mi sami u to ne vjerujemo i ulazimo u to mehanički. Shvatio sam i da kroz svoje kolege na sceni mogu steći neke glumačke alate kojima ću odgovarati na okolnosti u kojima ću se nalaziti. Mašta i spretnost za mene su jednako važne kao glas i govor. Na Akademiju sam došao s velikim idejama o tome što je to gluma, kakav glumac želim postati, što želim igrati, ali na kraju nije puno tih ideja ostalo unutar mene. Kako je vrijeme prolazilo, shvatio sam da je sve manje potrebno misliti, a sve više raditi. Ovo opet nije isključivo, nego sam nekako došao do zaključka da je za mene pametnije trčati kilometre nego raspisivati stranice pa sam tako i učinio. Tražim načine kako iskoristiti što više iskustava i iz svakog projekta, bio on dobar ili loš, uzeti nešto korisno za sebe i svoj razvoj.

To sam istinit ja, u zamišljenim okolnostima. (profesor Ozren Grabarić, za vrijeme studija)

Upravo se ovim citatom vodim danas. Svaka uloga moja je uloga ako sam je spreman odigrati. Ne vjerujem u tipske glumce kao što ne vjerujem u to da bih trebao igrati samo ono što je meni privatno blisko da budem dobar u tome ili ono što mi je potpuno suprotno da bih dokazao glumački zanat. Svaka uloga, ako joj se posvetiš kroz sve navedeno, može biti zabavna na svoji način. Kroz glumu, govor, glas, maštu, tijelo i unutarnji svijet uloge uvijek ćeš se uspješno naći neku sreću za sebe, bilo to u teškim periodima života ili izazovnim procesima. Zahvalan sam svim profesorima i kolegama s kojim sam se susreo na ovom putu studiranja i u prvim profesionalnim projektima. Svatko je od njih na mene utjecao na neki specifičan način u počecima mojega razvijanja i u vremenu u kojemu sam se susretao s prvim ulogama i problemima ovoga posla. Naveo sam alate koji su za mene bili važni i koje koristim danas u radu, a čini mi se da sam već ovako mlad imao sreće i dobio priliku napraviti tri uloge koje obožavam igrati. Suprotno mišljenju nepoznatoga autora s početka rada, mislim da će ih svakako biti još, a ako se na samomu početku ne budu činile kao takve, potrudit ću se da ih učinim svojim i voljenima.

Literatura

Stanislavski, Konstantin. 1989. Rad glumca na sebi I. Zagreb: Omladinski kulturni centar.

Stanislavski, Konstantin. 1991. Rad glumca na sebi II. Zagreb: Omladinski kulturni centar.